# قصة
# علم الجمال

مراد وهبه

# مـدخـل

فى عام ١٩٦٨ أصدرت كتاباً عنوانه «قصة الفلسفة»، وهى قصة تدور على العلاقة الديالكتيكية بين المطلق والنسبى. ولهذا فبدايتها معروفة ولكن نهايتها مجهولة ما دام الديالكتيك دائراً بين المطلق والنسبى.

ثم تساءلت فى نهاية القصة:

هل من نهاية لهذا الدوران؟

وفى هذا العام أصدر «قصة علم الجمال» وهى قصة على غرار القصة الأولى من حيث السرد التاريخى ابتداء من الفلسفة اليونانية حتى هذا العصر. ولكنها ليست على غرارها من حيث النهاية.

فالنهاية هنا تشكك فى تأسيس «علم الجمال».

فهل هذا الشك بداية لقصة ثالثة؟

يونيو ١٩٩٦

مراد وهبه

قصة علم الجمال

**قصة علم الجمال**

**مراد وهبه**

**الطبعة الأولى**

**١٩٩٦**



الناشر

دار الثقافة الجديدة

**٣٢ شارع صبرى أبو علم باب اللوق- القاهرة**

**ت/ وفاكس ٣٩٢٢٨٨٠**

# فى العصر اليونانى القديم

فى العصر اليونانى القديم أثيرت مشكلة الفن بطريقة واضحة عندما أشار أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) إلى التعارض القائم بين الفلسفة والشعر. فقد تساءل عما إذا كان موضوع الفن معقولاً أم محسوساً. وكان جورجياس قد أشار إلى أن التراجيديا وهم وخداع باعتبار أن التراجيدى لايرمى لغير احراز اعجاب الجمهور، والجمهور لايميل إلي الأشخاص الحكماء بل يطلب أشخاصاً شهوانيين متقلبين. فاذا تبين لأفلاطون أن الأمر كذلك فانه يكون من المحتمل أن تكون الفنون على اختلاف أنواعها باطلة.

والسؤال الآن: ماذا يحاكى الفن؟

الفن يحاكى الوجود الطبيعى، وهذا الوجود يحاكى الوجود المثالى.

اذن الفن صورة الصورة. والفنان، عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة فى غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل. وكذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهى متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعاً فى العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصى أفلاطون فى الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع اكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه. والتناقض بين وضع الاكليل ونفيه مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الالهام فى سرد الشعر، واعتبار الالهام، فى الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الالياذه باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالالهام. واستجداء الالهام ينطوى على لامعقول فى حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن فى المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق، وبعد صورته المحسوسة المتحققة فى الطبيعة.

ولا شك أن وضع أفلاطون الفن فى المرتبة الثالثة ينطوى على تحامل وتعسف، ولكنها نظريته فى الوجود والمعرفة دفعته إلى المغالاة. وقد عبر أفلاطون أكثر من مرة عن أسفه لاستبعاد الفنون. ولا أدل على هذا الأسف من تقرير أفلاطون فى أخريات أيامه أن الفن جوهرى فى تشكيل الانفعالات، وفى توجيهها إلى الغايات الخيرة، وبذلك يكون الفن سنداً للعقل.

ومع ذلك فليس يجدى، استناداً إلى هذا الأسف، ماحاوله بعض المؤرخين من اعتبار أفلاطون مؤسس علم الجمال بحجة أنه يتكلم عن الجمال فى محاورات جورجياس وفيلبس وفيدرس والمأدبة. فالجمال الذى يتحدث عنه لاصلة له بما يسمى الجمال الفنى. فهو يتحدث عن جمال لايقوم فى الأجسام فحسب بل فى القوانين والأفعال والعلوم. بل إنه مرة يقرر أن ثمة هوية بين الجمال والحق والخير. ومرة أخرى يقرر أن الجمال الحق لذة خالصة لايخالطها ألم علي الاطلاق. ومرة ثالثة يضع الجمال فى التناسب والائتلاف. وهذا الترجح عند أفلاطون مردود إلي انكاره قوة خاصة بالنشاط الفنى تعادل القوة

أما أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) فكان علي وشك أن يؤسس نظرية فى علم الجمال لولا غموض فكرته عن قوة المخيلة. فالفن، عند أرسطو، فعل نظرى.

ثم يأتى بعد ذلك سؤال: ما الفرق مثلاً بين الشعر والمعرفة التاريخية. يجيب أرسطو بأن الشعر يتميز عن التاريخ من حيث أن التاريخ يعالج أحداثاً مضت بينما الشعر يعرض لأحداث ممكنة الوقوع. إذ أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة. ولهذا كان الشعر أسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر يروى الكلى، بينما التاريخ يحكى الجزئى. وأعنى بالكلى أن هذا الشاعر أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك علي وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة. وإلي هذا التصوير يرمى الشعر وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص. والجزئى هو ما يفعله بطل ما.

ونزيد الأمر ايضاحاً فنقول إن الفن يرجع إلى المبدأ الأصلى الذى يقيم عليه أرسطو نظريته فى الوجود.

فالموجود يتكون باتحاد الصورة والهيولى اتحاداً جوهرياً من حيث أن كلا منهما ناقص فى ذاته مفتقر للآخر متمم له. فهما يتميزان بالفكر ولا ينفصلان فى الواقع. فلا توجد هيولى مفارقة ولكنها دائماً متحدة بصورة. وهذا هو الحال بالنسبة إلى كل موجود. والحال على هذا النحو تماماًبالنسبة إلى الفن. إنما الفارق بين الموجودات كأشياء طبيعية والموجودات كأشياء فنية أن الصورة فى الحالة الأولى باطنة فى الأشياء، والصورة هنا بمعنى الطبيعة. أما فى حالة الأشياء الفنية فان الصورة تأتى من خارج. ومن هنا نحكم على الفن من جهة التطابق وليس من جهة الابداع. والتطابق ينطوى على التنوع والوحدة أى على تآلف الأضداد، وليس على تآلف المتشابهات.

والتطابق يفيد المحاكاة. فالفن اذن محاكاة كما قال أفلاطون. ولكن أرسطو يفترق عن أفلاطون فى تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق فتصبح المحاكاة، عند أرسطو، هى قانون الفن، بمعنى أن الفنون تختلف وفقاً لخصائص المحاكاة ذاتها فتختلف بحسب وسائل المحاكاة: الايقاع واللغة والانسجام، وتختلف بحسب

موضوع المحاكاة. والموضوع ليس هو الطبيعة وانما الأفعال والأخلاق، أى أمور باطنة. ولعل السبب فى الاختلاف بين الفيلسوفين أن أفلاطون يقتصر على العقل كقوة للمعرفة، بينما أرسطو يضيف إلى هذه القوة الاحساس ويركزه فى اليد من حيث أنها مايميز الانسان من الحيوان، ذلك أن اليد لاتقوم لدى الحيوان بدور الأداة التى يستخدمها الفكر للتعبير عن ذاته، بينما هى عند الانسان وسيلة هجوم ودفاع، ووسيلة لانتاج المصنوعات.

وأعظم الفنون جميعاً المأساة لسببين: السبب الأول أن التطابق فى المأساة تام مع الفكرة. والسبب الثانى أن التنوع فيها أكثر إذ هى مكونة من ستة عناصر:

الحقيقة ويشترط فيها الوحدة والإحكام. ولهذا يشبه أرسطو المسرحية بكائن حى منتظم الأجزاء يدركه العقل فى وحدته وإلا فقدت المسرحية الجمال باعتبار أن الجمال يقوم على الوحدة والانسجام.

أما العناصر الخمسة الباقية فثلاثة منها خارجية واثنان باطنيان. العناصر الثلاثة الخارجية هي المنظر المسرحى والموسيقى والمقولة. ويعنى أرسطو بالمقولة

الترجمة عن الفكرة بالألفاظ.

وأما العنصران الباطنيان فهما الفكر والخُلق. الفكر هو كل ما يقوله الأشخاص لاثبات شئ أو للتصريح بما يقررون. وأجزاؤه هى البرهنة والتنفيذ واثارة الانفعالات مثل الشفقة والخوف. ومعالجة الأحداث يجب أن تتم وفقا لهذه الفروض كلما أريد ترتيبها بحيث تؤدى إلي اثارة الشفقة والخوف والتعظيم والتحقير. كل ما هنالك أن هذه الانفعالات ينبغى أن تظهر بغير التعبير اللفظى. أما الخُلق فهو ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون أنهم يتصفون بكذا من الصفات.

العناصر الثلاثة الخارجية تتعلق بالممثلين والعنصران الباطنان يتعلقان بالمؤلفين.

فى المقام الأول تأتى الحكاية فهى مبدأ المأساة وروحها ويتلوها فى المقام الثانى الأخلاق. وشبيه بهذا ما يقع فى الرسم. فلو أن رساماً أفاض فى التكوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لجاء انتاجه أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية.

والمنظر المسرحى هو الأدنى مقاماً. فعلى الرغم من

قدرته على إغراء الجماهير إلا أنه أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الفن لأن قوة المأساة تظل حتي من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاًعن أن المخرج أقدر من الشاعر فى فن اخراج المناظر المسرحية.

والفن عامة والمأساة خاصة يجب أن تثير انفعالات الشفقة والخوف من أجل إعادة الاتزان إلى الحياة، وهو ما يعبر عنه أرسطو بكلمة التطهيرCatharsis [1]. والرحمة والخوف يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحى، ويمكن أيضاً أن ينشآ عن ترتيب الحوادث، وهذا أفضل، وهو من عمل كبار الشعراء ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف علي نحو يجعل مَنْ يسمع وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة بضحاياها كما يقع لمن تروى له قصة أوديب. أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن

(١) كان هذا الاصطلاح شائعاً فى المدرسة الهيبوقراطية بمعنى ابعاد العنصر المؤلم عن الكائن، وبالتالى تطهير العناصر الباقية. فاذا طبقنا هذا القول على انفعال الخوف والرحمة فى الحياة الواقعية وجدنا أنهما ينطويان عادة على عنصر مؤلم. ولكننا نستطيع التخلص من هذا العنصر فى الاثارة المأساوية، أى أن الانفعالات نفسها تتطهر. وفى «القوانين» يقول أفلاطون إن الموسيقى والرقص علاجان للخوف. وبذلك تكون فكرة التطهير أفلاطونية قبل أن تكون أرسطية.

الفن، ولايقتضى غير وسائل مادية.

ثم يتساءل أرسطو بعد ذلك: أى الأحداث يثير بطبعه الخوف، وأيها يثير بطبعه الشفقة؟ يجيب بأن الأحداث عامة تقع بالضرورة بين أصدقاء أو أعداء أو بين بين. فإن كان الأمر بين عدو وعدو سواء التحما فى النزاع فعلاً أو وقفا عند النوايا فانه لايثير الشفقة، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب. والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء. أما فى جميع الأحوال التى تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، وكمثل ولد يرتكب الاثم فى حق أبيه أو الأم فى حق ابنها أو الابن فى حقها، نقول إن هذه هى الأحوال التى تثير انفعالات الخوف والرحمة.

ورغم آراء أرسطو فى الفن إلا أننا لانستطيع القول بأنه أسس نظرية فى علم الجمال، ذلك أن نظرته إلى قوة المخيلة، وهى أساس الفن، يسلب مُنها أرسطو القدرة على الابداع والخلق. فقوة المخيلة، عنده، استعادة للاحساسات بشكل ضعيف، وكان الواجب أن تكون قوة مبدعة ومتمايزة من الاحساس. هذا بالاضافة إلى أن هذه القوة لم يفطن

أرسطو إلي ربطها بالفن.

وبالمثل أفلوطين (٢٠٥ - ٢٧٠م)، فقوة المخيلة، عنده، لم تكن إلا حدس صوفى للواحد، وهو فى هذا متسق مع فلسفته فى الوجود. فهو يتساءل: كيف جئنا إلى الوجود؟ يجيب بأننا جئنا من الواحد، والواحد قدرة محدثة لجميع الأشياء. فالموجود التام يحدث بالضرورة، وما يحدثه فهو أدنى منه، ولكنه الأعظم بعده. هذا الأعظم بعده هو العقل الكلى الذى هو كلمة الواحد وفعله وصورته، ويليه فى المقام النفس الكلية، كلمة العقل الكلى وفعله. وعن هذه النفس تصدر الموجودات الأرضية ومن بينها الانسان. ثم يتساءل: وأين ينبغى العودة؟ يجيب إلى الواحد، إلى المبدأ الأول. وهذه العودة تنطوى على خبرة أخلاقية وجمالية. فمن يشتاق إلي الواحد فهو يشتاق إلى الخير وإلى الجمال. والجمال يوجد حين تنشأ الوحدة بين الأجزاء. والفن قائم فى الوحدة بين الفكرة كما هى عند الفنان، والمادة التى يشكلها على مثال الفكرة. والفكرة ليست محاكاة للطبيعة، وإنما هى خلق وابداع، هى اضافة لما هو ناقص فى الطبيعة. كل ما هنالك من فارق بين ابداع

الطبيعة وابداع الفنان أن الطبيعة مكتفية بذاتها فى ابداعها، بينما الفن ليس كذلك، فهو فى حاجة إلى مادة من الخارج. والفنان العظيم هو الذى يستلهم الفكرة من المبدأ الأول.

يقول أفلوطين «كما أن الرجل الذى يرتقى موضعاً عالياً ثم يطلع على أرض حمراء نيرة ويلقى بصره عليها ويطيل النظر إليها يمتلئ من ذلك اللون الأحمر الناصع الساطع فيتشبه حينئذ بلون تلك الأرض وبهائها - كذلك مَنْ ألقى بصره على العالم الأعلى ونظر إلى ذلك اللون الحسن النير وأطال نظره إليه أفاده ذلك اللون والحُسن فتشبه به وصار كأنه هو فى الحُسن والبهاء. غير أن اللون هناك إنما هو حُسن الصورة ونورها، بل الصورة هى ماهى حَسَنٌ باطنها وظاهرها، وذلك أن اللون الحسن ليس هو غير الصورة ولا بمحمول عليها. لكنه لما لم يتمكن الناظر أن يراها كلها: باطنها وظاهرها، ظن الناظر أن ظاهرها هو اللون النير الحسن فقط. فأما الذى تولى تلك الصورة بجمالها وسلك فى كليتها فانه يرى تلك الصورة ألوانا نيرة صافية ساطعة عالية فى الحسن والبهاء إلا أنه حينئذ

لايرى تلك الصورة رديئة منفصلة داخلاً وخارجاً. لكنه يراها كلها بأسرها معاً لنفاذ بصره فيها. ولن يقدر الناظر اذا كان جسمياً أن ينظر إلي تلك الصورة نظراً كلياً: باطنها وظاهرها معاً لأنه ينظر إليها وهو خارج منها لأنها واقعة تحت الحس...فاذا أردت أن تنظر إلى تلك الصورة فارجع إلى نفسك وكن كأنك نفس بلاجسم ثم انظر إلى تلك الصورة كأنها شئ واحد لا اختلاف فيها. فانك متى فعلت ذلك رأيت الصورة بأسرها رؤية عقلية وامتلأت من حسنها وبهائها.[٢]

(٢) عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، ١١٥ - ١١٦.

# في العصر الوسيط وعصر النهضة

ثار الفلاسفة المسيحيون على الفن، وحملوا عليه، ورددوا آراء أفلاطون التى طالعوها فى الكتاب العاشر من «الجمهورية». فالفن المسرحى، عندهم، من الشيطان، وهو مرتبط بالقوة الشهوانية دون القوة العقلية. والشهوة ممتنعة على المسيحيين. وحديثهم عن الجمال لم يكن إلا على نمط أفلاطون ؛ الجمال الالهى وليس الجمال الفنى. فعند أوغسطين العالم تتألق فيه الصفات الالهية كالوحدة والخير والجمال ناقصة متفاوتة بسبب نقص موجوداته وتفاوتها. وكل موجود فهو جميل من حيث الوحدة بين الأجزاء وهى مظهر الجمال فى الشئ طبيعياً كان أو صناعياً.

أما القديس توما الأكوينى فرأيه فى الفن لايفترق عن رأى أوغسطين. فالجمال، عنده، لايقوم فى الوحدة فقط

بل فى الكمال أو التكامل والتناسق والوضوح، ثم هو يربط بين الجميل والاحساس باللذة على نمط أرسطو.

أما فى عصر النهضة فقد وجد تياران متعارضان أحدهما تيار شائع مأخوذ عن أرسطو والآخر مخالف لآراء أرسطو. يمثل التيار الأول ايرولامو فراكاستورد Eirolamo Fracastoro الذى يرى أن الشعر ليس غايته اثارة اللذة والمتعة أوتربية النفس البشرية. فالتربية من شأن الفلسفة والتاريخ والجغرافيا. مهمة الشاعر المحاكاة، وهو يتميز من المؤرخ فى طريقة تصوره، وفى تأمله للكلى دون الجزئى. ثم هو لا يهدف إلى غاية تتجاوز الفن. فالشاعر يهتم بالجميل ليس إلا. ثم هو يعارض رأى أفلاطون القائل بأن الشاعر يجهل ما يقول إذ هو على علم بما يقول ولكن بأسلوبه الخاص.

والتيار الثانى يمثله كاستلفترو Castelvetro. يعترض على التفرقة الحاسمة بين الشعر والتاريخ باعتبار أن الشعر موضوعه الممكن والتاريخ موضوعه الحدث. فالمجالان، مجال الشعر ومجال التاريخ، متداخلان. ثم جاء باتريزى Patrizzi وحاول أن يؤسس الشعر على أساس

آخر غير الممكن. ثم اعترض على كلمة محاكاة إذ لها أكثر من معنى عند فلاسفة اليونان. فالمحاكاة قد تعنى اللفظ أو المأساة أو الرمز أو الأسطورة. ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن المذاهب الفلسفية شعر لأنها مكونة من ألفاظ. ومن هذه الوجهة أيضاً ليس من الحق التفرقة بين الشعر والتاريخ، إذ أن كلا منهما محاكاة. ولم يستطيع باتزيزى أن يجد أساساً آخر للفن غير المحاكاة. أما الذى استطاع ذلك فهو البرتى Alberti. فقد تساءل عما ينطوى عليه الجمال، وأجاب بأن الطبيعة لايمكن أن تفوز بجمال الفن المطلق ؛ لأن جمالها مهوش. ومع ذلك فالفن اجراء عملى مقيد بقواعد. وانتقد هؤلاء الذين ظنوا أن أشكال التأليف الفنية ينبغى أن تختلف طبقاً لذوق كل فنان وما يجول بخاطره، وأن الفن لا يرتبط بأية قواعد.

والسؤال الآن: ماهى تلك القواعد التى تقرر الشئ الجميل فى الفن؟

إن بعضها مأخوذ عن الفلسفة. فعن الفلسفة الأرسطية فكرة الوحدة والتنوع، ولكن مع اختلاف حول معنى الوحدة. فالتنوع فى الصورة الفنية ينبغى أن يحدد

بصورة وضاءة، وفى الوقت نفسه ينبغى أن نضع الأجزاء المتنوعة بأسلوب يبدو فيه كأنها تشترك فى تأليف جمال كلى. وكان هذا الربط نموذجياً فى عصر النهضة ، وذلك بألا نتصور أن الكل وحدة، بل نبدأ بكل جزء ونحقق تناسق العناصر المتنوعة مع اختلاف فى التطبيق.

وقد تأثر كبار الفنانين بهذه النظرية. فمثلا فان إيك Van Eyke [٣]يبحث عن الدقائق، ويحلل بمهارة غاية فى الدقة حتى ليخيل إليك أنك ترى الأشياء مستقلة دون أن تتناسق الأجزاء. أما ڤرمير Vermeer[٤] فان كل شئ فى صورة يبدو وكأنه قد غمر فى ضوء موحد. أما Velasquez[٥] ڤلاسكويز فان الوحدة عنده تكاد تكون أمراً بصرياً. فان عينيه تشاهدان جميع الأشكال غير محددة مع رقعات متداخلة من بريق اللون، وأجزاء الصورة لامعنى لها دون النظر إليها ككل. ويبدو الوضوح وسط الصورة أكثر مما هو عليه فى محيطها.

---

(٣) هولندى(١٣٩٠ - ١٤٤١). وهو أول مَنْ استخدم الزيت فى تصوير اللوحات.

(٤) مصور هولندى (١٦٣٢ -١٦٧٥) برع فى تصوير المشاهد داخل المساكن وترك أربعين لوحة فقط.

(٥) مصور اسبانى (١٥٧٧ - ١٦٦٠)يُغلب القيم الفكرية على العاطفية.

# في العصر الحديث

من آثار عصر النهضة أن اتجهت أنظار الفلاسفة إلى محاولة جدية لتأسيس علم للجمال فانبثقت ألفاظ جديدة مثل الذوق والخيال والشعور والعبقرية. وكانت كلمة «عبقرية» تدل على قوة ابداعية أو فنية، وكانت كلمة الذوق تدل على قوة الحكم على الجميل، ثم انتقلت إلي المجال الاستطيقي في الربع الأخير من القرن السابع عشر. يقول لابروييرLa Bruyère في كتابه (١٨٧٧) Les caractères ou les moeurs du siècle «في الفن يوجد حد للكمال، كما أن في الطبيعة حداً للخير، ومَنْ يستشعر هذا الحد ويعشقه يكون لديه ذوق كامل، ومَنْ لايستشعره يكون لديه ذوق ناقص. مجمل القول اذن أن الذوق إما جيد وإما ردئ. ثم انتقلت كلمة الذوق من فرنسا إلى باقي الدول الأوربية.

وفي ايطاليا بدأ استخدام كلمة الخيال. وتزعم

هذا الاستخدام الكاردينال سدورزا Sdorza (١٦٤٤).
فهو لايقرر التفرقة بين الصدق والكذب فى مجال الفن.
فالذى يذهب إلى المسرح يعلم جيداً أن المسرحية لن تكون
حقيقية ومع ذلك فهو يشعر باللذة والمتعة. ثم إن الفنان
لايزعم أن ما يتخيله يكون حقيقيا، ذلك أن مهمته هى أن
يملأ عقولنا بالأخيلة والمظاهر الباهرة. ورغم اعتراض بعض
المفكرين على هذه الأقوال إلا أنهم اتفقوا على اعتبار قوة
المخيلة خاصة بالفن، وميزّوا بين الحكم بالعاطفة والبرهان
بالمبادئ.

وذهب المفكر الفرنسى دى بوس Du Bos فى كتابه
Réflexions sur la poèsie et la peinture (١٧١٩) إلى أن
أساس الحكم الفنى هو قوة العاطفة. وهى فى نظره تعد
بمثابة حاسة سادسة ومتمايزة من القوة العقلية. واذا كانت
قوة المخيلة ممتعة فليس مرجع ذلك إلى أن موضوعاتها
طبيعية بل إلى أنها خالقة. والفنان الذى لا يذهل الجمهور
بالأخيلة ليس جديرا بلقب فنان.

ونحن نلاحظ فى القرن السابع عشر أن الذوق
والعاطفة والخيال أصبحت كلمات مترادفة، وأنها تقابل

القوة العضلية. أما فى القرن الثامن عشر فقدكان التيار الديكارتى معارضاً لقوة المخيلة باعتبار أنها لاتتخيل إلا المحسوس، والمحسوس ليس موضوع علم أو معرفة. ثم إن قوة المخيلة من نتاج الأرواح الحيوانية، وهى عبارة عن أدق أجزء الدم. والذى دفع ديكارت إلى رفض قوة المخيلة كقوقة معرفية هو اتخاذه الفكر الخالص مبدأ أول. ووضوح المعانى وتسلسلها على مانرى فى الرياضيات علامة اليقين. فليست تتمايز العلوم فيما بينها بموضوعاتها ومناهجها ،ولكنها وجهات مختلفة لعقل واحد يطبق منهجا واحدا هو المنهج الرياضى. ولهذا فالشعر، فى رأى ديكارت، ممكن أن يكون مشروعا اذا كان من نتاج القوة العقلية، واذا أمكن استقلال المعايير الفنية عن الكيفيات الحسية وعن اللذة والعاطفة.

وذهب بعض الديكارتيين مثل كروساز J.P.de Crousaz إلى اسناد الفن إلى أفكار خمس : التنوع - الوحدة - الاتساق - النظام - التناسق . وهذه الأفكار لاتقوم فى الفن وحده بل أيضأفى الهندسة والجبر والفلك والفيزياء والتاريخ. ومن هنا يمكن القول بأن هذه العلوم

تتصف بالجمال. أما اندريه Andrée فهو يميز بين ثلاثة أنواع من الجمال:

جمال جوهرى وهو جمال مستقل عن الأنظمة البشرية واللاهوتية.

جمال طبيعى وهو جمال مستقل عن المعتقدات البشرية.

جمال ابداعى وهو من خلق الانسان.

وهذا الاتجاه الفرنسى فى فهم طبيعة الفن يقابله اتجاه انجليزى يتزعمه چون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤). فهو يميز بين الذوق والحكم. وظيفة الذوق تجميع الأفكار المتباينة، وكشف أوجه التشابه فيما بينها، ثم صياغة كل هذا فى صور جميلة تجذب الخيال. أما وظيفة الحكم فهى كشف المتباينات. والذوق، فى رأيه، يستند إلى قوة غير القوة العقلية. بيد أن لوك لم يطلق لفظا معينا على هذه القوة.

وفى هذا الاتجاه سار شفتسبرى (١٦٧١ - ١٧١٣) فهو يقرر وجود حس باطن قوامه محبة الجمال. وهذا الحس يدرك الجمال ادراكاً بديهياً كما يدرك البصر الألوان فى

الأشياء. أما هتشسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧) فيقرر أن الحاسة الجمالية تتوسط القوة الحسية والقوة العقلية، وتدرك الوحدة فى التنوع. وعن هذه الحاسة تحدث اللذة التى نحصل عليها عندما نتأمل الفن.

وفى ألمانيا حاول ليبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) أن يدخل الجمال فى مجال المعرفة طبقاً لمبدأ الاتصال، وهو مبدأ أساسى فى فلسفته، ومؤداه أن الانتقال فى الطبيعة متصل بلا طفرة بحيث لاتنشأ الحركة من السكون مباشرة، ولا تنتهى إليه مباشرة، بل تبدأ بحركة أدق وتنتهى إلى حركة أدق، وبحيث لانفرغ من عبور أى خط قبل أن نعبرخطاً أصغر. وكذلك الحال فى مجالات المعرفة فهى ليست منفصلة بل متصلة. وفى هذه المجالات يفرق ليبنتز بين المعنى الواضح الذى يسمح بتمييز شئ من آخر، ويقابله المعنى الغامض، وبين المعنى المتميز الذى هو معرفة تفاصيل الشئ ويقابله المعنى المختلط. وعلى ذلك يمكن أن يكون المعنى واضحاً دون أن يكون متميزاً. فمعنى اللون مثلا واضح، ولكنى حين أتصوره لا أتبين عناصر اللون. والعلاقات الجبرية واضحة، ولكنى لا أتصور

مدلولاتها. وكان ديكارت قد جعل من الوضوح علامة الحقيقة، واعتبر التميز مصاحباً له بالطبع. غير أن ليبنتز يفرق بينهما على نحو ما أشرنا. ومن شأن هذه التفرقة أن تُبرر المعرفة الاستطيقية. فهذه المعرفة مختلطة ولكنها مع ذلك واضحة. فالفنان يستطيع أن يصدر أحكاما بينما يعجز عن التدليل عليها؛ وبذلك تكون لديه معرفة واضحة ولكنها غامضة ومختلطة.

والقيم الاستطيقية تتميز عن الانفعالات الحسية فى أنها واضحة، وتفترق عن الأفكار العقلية فى أنها مختلطة. غير أن هذا التمايز ليس كيفياً بل كمياً، أى أنه ليس تمايزا فى الطبيعة بل فى الدرجة. وليبنتز، فى هذا، يستند إلى مبدأ الاتصال.

ثم يحاول ليبنتز أن يضع الأحكام الاستطيقية فى مستوى الأحكام العقلية فيقرر أن العقل إذا ما استطاع أن يميز ماهو غامض، ويوضح ماهو مختلط فانه بذلك يقيم الفن على أسس عقلية. والذى دفع ليبنتز إلى هذه المحاولة استناده إلى الفلسفة الديكارتية العقلية.

من هذا العرض التاريخى ابتداء من العصر

اليوناني القديم حتى القرن السابع عشر يتضح لنا أن آراء المفكرين فى الجمال لاتعدو أن تكون مجرد تأملات.

ومع بداية القرن الثامن عشر استخدم بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) الاستطيقا بمعنى فلسفة الجمال، وعين لها موضعا داخل مجموعة العلوم الفلسفية.

ارتأى بومجارتن أن الفلاسفة الذين يسيطرون على الأذهان فى عهد ديكارت وسبنوزا وليبنتز تغلب على فلسفتهم النظرة العقلية الخالصة. فهم قد أحالوا الانسان إلى عقل أولا وقبل كل شئ، ثم نظروا إلى خصائصه من حيث صلتها بهذا العقل. ومن ثم فقد شاع تعريف الانفعالات بأنها أفعال مهوشة للفكر، وهو تعريف سبنوزا.

وقد جرى العرف، عندئذ، على تقسيم الفلسفة النظرية إلى مقدمة وأقسام أربعة. المقدمة هى المنطق أو دراسة الفكر الواضح. أما الأقسام الأربعة فهى الأنطولوچيا، والكسمولوچيا والسيكولوچيا والابستمولوچيا. وإلى ڤولف يرجع الفضل فى اعتبار المنطق هو المقدمة الضرورية لهذه الدراسات. ولما كانت مهمة المنطق هى دراسة الفكر الواضح فقد ارتأى

بومجارتن أن يفرد فرعا خاصا من الدراسات الفلسفية لدراسة الفن من حيث هو فعل غامض، والاستطيقا هى هذا الفرع الخاص بدراسة الحس والوجدان من حيث أن أفعالهما هى جوهر الفكر الغامض. ولما كان الجمال هو كمال الادراك الحسى، من حيث أن الوحدة فى التغاير والكثرة، فقد وجب أن نقر بأن الجمال هو موضوع الاستطيقا تماماً كما نقرر أن الحق، وهو كمال الادراك العقلى الواضح، هو موضوع المنطق.

أما المسائل التى يبحث فيها علم الجمال النظرى المتميز عن علم الجمال العملى فثلاث:

الأولي بيان العناصر الجميلة فيما يدركه العقل ادراكاً حسياً ويسمى هذا الجزء «الكشف» Heuristics

الثانية بيان التأليفات الجميلة التى تتكون من تلك العناصر الجميلة فيرشد العقل إلى ملاحظتها ويسمى«علم المناهج» Methodology

الثالثة البحث عن الأساليب الجميلة التى يمكن التعبير بها عن تلك التباينات الجميلة ويسمى السيميوطيقا Semiotics.

ويؤخذ على بومجارتن أنه لم يميز تمييزا واضحا بين المخيلة والعقل، وبين المعرفة المختلطة والمعرفة المتميزة، والسبب فى ذلك أنه يلتزم بمبدأ الاتصال كما هو عند ليبنتز. فهو يقرر أن المعرفة العقلية المتميزة معرفة فنية إلى حد ما، وأن التصورات المركبة أكثر شاعرية من الأفكار البسيطة. ومن أجل ذلك ليس فى الامكان القول بأن بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) هو المؤسس الحقيقى لعلم الجمال. أما الذى يمكن أن يقال عنه كذلك فهو المفكر الايطالى ڤيكو Giambathista Vico (١٧٢٤ - ١٨٠٤) فى كتابه المعنون «Scienta nuova» (١٧٢٥) أى قبل صدور كتاب بومجارتن بعشر سنوات. فهو يتساءل: هل الشعور معقول أم غير معقول، روحى أم حسى، وما الفارق بينه وبين العلم والتاريخ؟ والمشكلة موضوعة على النمط الأفلاطونى من جهة وعلى النمط الأرسطى من جهة أخرى. وسبق أن عرفنا أن أفلاطون يرد الشعر إلى القوة الشهوانية وفيكو يرى أن الشعر يعتبر المرحلة الأولى من مراحل تاريخ الروح، وهو بذلك يسبق العقل ويأتى بعد الحس. ومعنى ذلك أن أفلاطون قد أخطأ عندما رد الشعر إلى القوة

الحسية. فالانسان فى بداية تطوره التاريخى يحس دون أن يكون على وعى بما يحس، ثم هو يعى ما يحس، ولكن بطريقة مهوشة وغامضة، ثم هو فى النهاية يفكر بعقل واضح غير مضطرب. والشعر هو موضوع قوة المخيلة أما الفلسفة فهى موضوع العقل الخالص. والشعر يمثل الطور التخيلى من تاريخ الروح أو الوعى، وهو مستقل عن الطور العقلى. والتعارض بينهما جوهرى. الطور التخيلى يربط الجسم بالروح، أى يجسد الروح. والطور العقلى يفصل الروح عن الجسم. وبذلك تكون الأفكار العقلية مجردة بالضرورة بينما الأفكار الفنية حسية بالضرورة. والشعراء هم خيال البشرية، أما الفلاسفة فهم عقولها. هوميروس يمثل بربرية العصر اليونانى القديم، وأفلاطون يصور عقل هذا العصر. والحكمة متوفرة عند كل منهما، غير أنها عند الشعراء حكمة فنية.

والدليل على الفصل الجوهرى بين الطورين أنه لم يوجد فيلسوف شاعر فى وقت واحد. وإذا تصادف وجود شاعر فى الطور العقلى فمعنى ذلك أن هذا الشاعر قد ارتد إلى الطور التخيلى.

الفصل إذن بين الشهر والعلم واضح تماما ولكنه أقل وضوحا بين الشعر والتاريخ. ففيكو يرى أن التاريخ البدائى شعر، وهوميروس هو أول مؤرخ للبشرية. ومن هنايمكن القول بأن الأسطورة ليست من صنع الهوى وإنما هى رؤية للحقيقة كما تتراءى للعقلية البدائية. والمقصود بالتاريخ ليس هو العلم الذى يسجل الأحداث التى تدور فى الزمان، وإنما هو ذلك الذى يصور المثال، الحقيقة المطلقة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان. ومن هذه الوجهة يقال إن التاريخ ليس إلا تسجيلا للطور الشعرى، لأن الشاعر هو الذى يحكى لنا قصصاً تصور الحقيقة المطلقة. وأخطأ أرسطو عندما تصور أن الشعر موضوعه الممكن. فلو أن الأمر كان كذلك لكان التاريخ أسبق من الشعر. والواقع يدحض هذا الزعم.

وأخطأ ڤيكو فى عدم التفرقة بين التاريخ الطبيعى والتاريخ المثالى، فكل منهما قائم. والذى دفعه إلى استبعاد التاريخ الطبيعى هو عدم تفرقته الواضحة بين الخيال والحس والذاكرة

وفى المرتبة الثانية من بعد ڤيكو يأتى الفيلسوف

الألمانى كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) بل يقال عنه إنه أول من ألف فى علم لجمال بلغة العقل. ففى البداية كان كانط يشك فى امكان تأسيس علم للاستطيقا على نمط العلوم الرياضية والطبيعية بسبب اعتقاده أن أحكام الذوق تجريبية. وقد أشار إلى هذا التشكك فى الطبعة الأولى من كتابه «نقد العقل الخالص» ولكنه فى الطبعة الثانية تجاوز هذا التشكك إلى تقرير امكان تأسيس هذا العلم على مبادئ قبلية. وبعد ثلاث سنوات من هذه الطبعة نشر كتابه «نقد ملكة الحكم» وفيه تأسيس لهذا العلم استناداً إلى منهجه الترنسند نتالى. وهذا المنهج ينطوى على القول بأن المعرفة تتألف من عنصرين: مادة وصورة، بمعنى أن ليس ثمة مادة فى الفكر بدون صورة، وليس للصورة أى معنى فى ذاتها لأن وظيفتها الاتحاد بالمادة، والمادة موضوع الحدس الحسى القبلى وليس لنا من حدس سواه. وهذا الحدس يتمثل فى الزمان والمكان اللذين يجعلان من المدركات الحسية ما يسميه كانط الظواهر وهى عبارة عن الأشياء كما تبدو لنا وليس الأشياء كما هى فى ذاتها. والصورة رابطة فى الفكر تسمح بتركيب حكم كلى ضرورى

لأنها، أى الصورة، قبلية، والصور القبلية أو المقولات اثنتا عشرة تُطبق على الظواهر فتحيلها قضايا علمية، أى معارف كلية ضرورية، وليس فى التجربة كلية وضرورة. وكانط لم يفطن إلى هذا الفهم إلا من فحص العلوم الرياضية والطبيعية فمضى من القول المأثور إن العلم مؤلف من قضايا كلية ضرورية، والتجربة جزئية متغيرة إلى السؤال عن السبب فى امكان القضية العلمية فوجد أن الكلية والضرورة إن لم يأتيا من التجربة فلا يبقى إلا أنهما آتيان من العقل. فمتى آمنا بالعلم آمنا بالعقل حتماً لأنه هو الذى يحيل التجربة الجزئية قضية كلية ضرورية لما يشتمل عليه من مقولات. التجربة تقول لنا مثلاً: الشمس تسطع وهذا الحجر يسخن. أما القضية العلمية فتقول لنا: ضوء الشمس يسخن الحجر. التجربة جمع من احساسين وإخبار بحالة شعورية للحاس، أما القضية العلمية فهى تعبير عن علاقة ضرورية بين الاحساسين مستقلة عن الشخص الذى يحسهما. والعلاقة هنا علاقة العلية وهى زائدة على التجربة الصرف، ومعطية إياها الكلية والضرورة بمعنى أن ضوء الشمس «علة» سخونة الحجر.

ثم هو بعد ذلك يطبق المنهج الترنسند نتالى على الأخلاق فيؤلف كتابين: الأول «تأسيس ميتافزيقا الأخلاق» والثانى «نقد العقل العملى» يكمل به الكتاب الأول. وخلاصة موقفه فيهما أنه لما كان العلم كلياً ضرورياً، أى صادراً عن العقل فيلزم أن الفلسفة الخلقية لاتقوم على التجربة الظاهرة ولا على الحس الباطن بل على العقل وحده. ذلك أن العقل هو الذى يمدنا بمعنى الواجب والذى هو الركن الأساسى فى الأخلاق. وليس الواجب ممكناً إلا بالحرية. فإنه اذا كان على الانسان واجب كانت له القدرة على أدائه. وكان فيه علية معقولة مفارقة للزمان تضع القانون وتفرضه على نفسها ؛ أى أن الانسان هو المشرِّع والمشرَّع له. والعلية فى مجال العلوم الطبيعية غير العلية فى الفلسفة الخلقية. الأولى تنطبق على عالم الظواهر أما الثانية فخاصة بالعالم المعقول. وارتأى كانط ضرورة إيجاد رابطة بين هذين المجالين فألف كتابه «نقد ملكة الحكم» أو فلسفة الجمال والغائية يقرر فيه أن لدينا ملكة بالاضافة إلى ملكتى العقل والارادة، هى ملكة حاكمة بالجمال والغائية وهى واسطة بين الملكتين الأخريين، أى

واضعة نسبة بين ماهو كائن وما حقه أن يكون، أى بين الضرورة الطبيعية والحرية. وتسميتها بالحكم آتية من المماثلة بينها وبين الحكم المنطقى اذ هى كالحكم توقع نسبة بين شيئين متغايرين. الحكم بالجمال آنى تلقائى، والحكم بالغائية وليد التجربة والاستدلال. والحكمان ليسا لهما قيمة موضوعية، ولكنهما صادران بموجب تركيب الفكر، وبخاصة حين ننظر إلى عالم الأحياء فان الغائية تكمل الآلية.

والحكم، فى رأى كانط، لايُعد مقبولا اذا كان جامعاً للجزئى والكلى. ذلك أن الحكم على نوعين: إما أن ينتهي بالجزئى وإما أن ينتهى بالكلى.

والسؤال اذن:

كيف تنتهى أحكام الذوق إلى قوانين كلية؟

الجواب قائم فى معنى الغائية التى يضيفها العقل إلى الكائنات العضوية. فالغائية تدل على التناسق. بيد أن التناسق، فى هذه الحالة، صورى، بمعنى أنه لايقوم فى الأشياء الجميلة. فالحكم بأن الوردة جميلة هو حكم صورى، والتناسق يدل على اللذة التى نحسها. ومعنى ذلك

أن اللذة ليست فى الأشياء الخارجية.

واللذة على نوعين: إما أن تكون وسيلة إلى غاية وإما أن تكون غاية فى ذاتها. فاللذة الحاصلة من تناول الطعام هى حلقة فى سلسلة من العلل والمعلولات. وأمااللذة الحاصلة من شكل الطعام فهى لذة استطيقية خالصة. ومثلها اللذة التى نحصل عليها من رؤية الأجسام الجميلة. واللذة الاستطيقية الخالصة لاتملك الموضوع ولا تستحوذ عليه. وهى من أجل ذلك تتجاوز الزمان والمكان. ومن ثم فان الذى يشتهى الامتلاك عاجز عن الحكم بالجمال. واللذة الخالصة التى نحصل عليها من أحكام الذوق لاتخص فردا معينا بل تخص الكل. ولهذا فالحكم الاستطيقى كلى وضرورى.

ويلزم من اعتبار اللذة الاستطيقية لذة خالصة أنها لاتهدف إلى غاية ومع ذلك فهى غائية. عبارة قالها كانط وتبدو أنها محيرة، ولكن الحيرة تزول عندما ندرك أن الجمال مطلق وليس أداتيا أى ليس أداة. فالاناء الجميل ليس جميلا من أجل مايؤديه من منفعة، ولكنه جميل لأنه يشبع حاسة البصر.

والحكم الاستطيقى يستند إلى أربع مقولات: الكيف والكم والاضافة والجهة أيا كانت المادة الحسية التى تقدمها التجربة سواء كانت موضوعاً طبيعياً أو عملاً فنياً. فمن حيث الكيف نقول إن اللذة التى تحدد الحكم الذوقى ليست بذى فائدة على الاطلاق، بمعنى أن الاستمتاع الاستطيقى لايهتم بطبيعة موضوعه. ومن حيث الكم نقول إن الجميل هو المعترف به من الكل. ومن حيث الاضافة يقول كانط إن الجمال هو صورة من غائية شئ ما من حيث هو محسوس فى هذا الشئ دون تمثيل لغاية ؛ أى علينا أن نشتبه فى وجود غاية دون تحديد لهذه الغاية. مثال ذلك عندما يتمثل عالم الأحياء الوظيفة الحقة للثمرة ودورها فى حفظ النوع فهو فى هذه الحالة لايفكر فى قيمتها الاستطيقية. أما الفنان فانه يتجاهل هذه الغائية، ولا يستبقى سوى الاحساس غير المحدد بغائية فى الطبيعة. وهذه هى الصورة الخالصة للغائية المجردة من المضمون المحسوس. ومن حيث الجهة يقول كانط إن الجميل يصبح نوعاً من الالزام الاستطيقى شبيه، إلى حد بعيد، بالالزام الخلقى فى أنه سابق على التجربة.

يبقى بعد ذلك تحديد الملكة المبدعة للصور

الاستطيقية ويسميها كانط بالعبقرية. وهى لاتخضع لقواعد عامة كما هو الحال بالنسبة إلى ملكة العقل النظرى المبدعة للعلوم الطبيعية والرياضية. فمثلا الفارق بين نيوتن وموزار أن الأول بفضل مايبذله من جهد، وما تنطوى عليه نفسه من قوة الاحتمال، يستطيع أن يكتشف القوانين العلمية. أما الفنان فطريقه غامض ولا يخضع لقاعدة ولكنه يضع القاعدة. يقول كانط إن كل فن يقتضى مقدماً قواعد على أساسها يُتصور المنتج على أنه ممكن، اذا كان هذا المنتج أثراً فنياً. ولكن مفهوم الفنون الجميلة لايسمح بأن يكون الحكم على جمال المنتج مستمداً من أية قاعدة تقوم على تصور من حيث هو مبدأ محدِّد. ولكن لأن المنتج لايمكن أن يكون فناً دون أن يكون ثمة قاعدة سابقة كان لابد للطبيعة أن تعطى القاعدة للذات. ومعنى ذلك أن الفنون الجميلة لا تنتج إلا من العبقرى. العبقرية اذن تقع عند نقطة التقاطع بين الضرورة والحرية، وبين الأصالة التامة والمماثلة التامة فى آن واحد، لأن العبقرية حين تبدع ابداعا حقيقياً صادرا عن طبيعتها الذاتية فانما تعلو على الفردية، وتعبر عن جوهرها فتنتقل بذلك من

الذاتية إلى الموضوعية المتحررة من قيود الزمان والمكان. فالعاطفة التى يعانيها العبقرى بعد التعبير عنها فنياً تصبح كلية ضرورية، وتصلح بعد ذلك أن تكون نموذجا لا للتقليد ولكن للابداع على غرارها. ومن هذه الوجهة يتيمز الفن من العلم. فالذات لا تنفصل عن انتاجها فى الفن، أما فى العلم فالذات تختفى. وبهذا تتوسط نظرية كانط فى العبقرية بين نزعة التنوير التى تريد أن تخضع العبقرية للقواعد الفنية وللعقل المحكوم بقوانين، وبين النزعة الرومانسية التى تجعل الطبيعة من خلق الذات المفردة التى لاتخضع لأية قاعدة فنية. ومن شأن هذا التوسط أن يؤكد الذاتية من جهة ويؤكد الموضوعية من جهة أخرى.

وجاء شيلر(١٧٥٩ - ١٨٠٥) بعد كانط. تأثر بكتابه «نقد ملكة الحكم» فألف «رسائل فى التربية الاستطيقية للانسان» (١٧٩٥) ومع ذلك يعد أول مَنْ تجاسر على مجاوزة كانط على حد تعبير هيجل. فشيلر يعرّف الجمال بأنه لعب، ولكنه ليس كاللعب فى مجال الرياضة، وليس كاللعب الذى تؤديه ملكة المخيلة. إنه

اللعب الذى يتوسط فعل الحواس وفعل العقل. فالانسان عندما يلعب يتأمل الطبيعة تأملاً استطيقياً فينتج فناً، موضوعات الطبيعة فيه ممتلئة بالحياة. وهكذا تبدو لنا الروح وكأنها على وفاق مع الطبيعة. وكذلك الصورة مع المادة، بمعنى أن الصورة هى التى تمنح الحياة لموضوع الفن، ومن ثم فهى تغزو الطبيعة. وفى الصورة الجميلة الصورة هى كل شئ أما المادة أو المضمون فبلا قيمة. يقول شيلر «إن عقل المشاهد أو السامع يجب أن يظل حراً دون أن يمسه شئ على الاطلاق. ومن دائرة الفن السحرية ينبغى أن تخرج الصورة نقية وخالصة كما لو كانت منبثقة من الخالق. ومعنى هذه العبارة أن الفنان يجب أن يكون مستقلاً عن العالم الخارجى حتى يستطيع تأمله. أما اذا اندمج الفنان فى هذا العالم بحيث يصبح كل منهما فى هوية مع الآخر فانه لن يستطيع تأمل شئ وبالتالى فانه يتوقف عن الانتاج.

والانتاج الفنى، فى رأى شيلر، ليس هادفا، أى أنه بلا اتجاه. فهو لايتجه إلى الأخلاق، أى أنه لايتجه إلى الخير أو الشر أو اللذة أو الواجب، ومن ثم فالفنان حر،

بمعنى عدم خضوعه للحس أو للعقل.

ويؤخذ على شيلر أنه لم يستطع أن يحدد الملكة التى يستند إليها الفنان فى ابداعه. وأعتقد أن سبب ذلك مردود إلى أنه لم يكن فى امكانه أن يتصور أن ملكة المخيلة هى ملكة معرفية، لأنها هى الملكة التى تتجاوز الواقع بحكم طبيعتها. وشيلر يحصر علاقات الانسان بالأشياء فى ثلاث.

علاقات منطقية حيث تثير فينا الأشياء معارف معينة.

علاقات خلقية تكون فيها الأشياء موضوع الارادة العاقلة.

علاقات استطيقية تؤثر فى جميع ملكاتنا دون أن تؤثر فى ملكة محددة بالذات. ومن هنا يقال إن الانسان يحس بالمتعة الاستطيقية عندما يتحرر من الحواس ومن القانون ومن الغاية.

وتأسيسا على ذلك فان شيلر يوجه نقدا إلى تعريف كانط للجمال. فالجمال لايتصف بالذاتية فقط على نحو مايرى كانط وإنما لايتصف بالموضوعية كذلك. وسبب هذا

النقد أن شيلر يرفض القسمة الثنائية، عند كانط، بين عالم الظواهر وعالم الأشياء فى ذاتها. فالعالم واحد، وهذه هى رؤية الشاعر. وعندما يتحدث شيلر عن الشاعر فانه يعنى جوته.

وقد تأثر شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتى ومطلق فى آن واحد. ولكنه يعيب على شيلر أنه لم يلتفت إلى فكرة كانط عن الغائية وهى الفكرة التى تأتى فى مرتبة تالية لأحكام الذوق الفنى. فالغائية من حيث هى فكرة صورية قائمة فى التراث، ومعنى ذلك أن الأنا هو صاحب النشاط الفنى الصورى. فالعقل يخلق معانيه ومبادئه دون أن يشعر، والارادة هى التى تشعر بأنها علة لما يحدث، وهذا الشعور هو الشعور بالحرية.

وفى هذا التعارض بين العقل والارادة يقوم التاريخ. والتاريخ ينقسم ثلاثة عصور:

العصر الأول يتميز بعقل من غير ارادة.

والعصر الثانى رد فعل من الارادة ضد القدر.

والعصر الثالث مزيج من العنصرين، وعندئذ يمكن

تحقق المطلق، أى تحقق المثال تحقيقاً عينياً، ولكنه مع ذلك لن يكون تحققا كاملا لأن الزمان لامتناه. بيد أن الانسان فى استطاعته الوصول إلى المطلق بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن أرفع صور الحياة الروحية. وهو الطريقة الوحيدة التى تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب فى كون الفن المثل الأعلى عند الفيلسوف إذ أنه يظهره على اتحاد مع ما يبدو منفصلاً فى الطبيعة وفى التاريخ، أى أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصور وحدة الفكر والطبيعة، ووحدة العارف والمعروف، وأن عنده تزول متناقضات الوجود، وعلى الأخص التناقض بين النظر والعمل.

وتأسيساً على ذلك يقرر شلنج أن أفلاطون كان محقاً فى ثورته على الفن اليونانى لأن موضوعه المتناهى وكان ينبغى أن يكون اللامتناهى أى المطلق. والجمال يمزج بين الحق والخير، وبين الضرورة والحرية. وعندما يصطدم الجمال بالحق فمعنى ذلك أن الحق هنا متناه. ذلك أن الحق عندما يكون لامتناهيا فانه لا يتعارض مع الجمال. ولهذا فان الصور الجمالية الجزئية ينبغى أن

تصور اللامتناهى فاذا فعلت يمكن أن يقال عنها إنها المطلق.

أما هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فانه يركز على الجانب المعرفى فى الفن، لأن الفن هو التجلى المحسوس للمطلق. والمطلق، عنده، هو الوجود الواقعى بما فيه من روح لامتناه أو عقل كلى أو مبدأ خالق، والطبيعة والفكر حالان له. وهو يرى، من أجل فهم الوجود فى تسلسل مظاهره، ضرورة اتباع منهج منطقى يبين هذا التسلسل ابتداء من أصل واحد هو القضية تفرز نقيضها، ثم تأتلف مع هذا النقيض. ويتكرر هذا التطور الثلاثى للوجود. والوجود هو أول معنى بسيط ، وهو أكثر المعانى تجريداً. فالوجود ليس فى نفسه شيئا من حيث أنه فى الموجودات المتباينة المتنافرة. فتعقل الوجود، فى هذه الحالة، هو تعقل للاوجود فى الوقت نفسه وهذا هو التناقض بعينه. أما الموجود فهو المركب من النقيضين: الوجود واللاوجود. وهذه هى الصيرورة وهى سر التطور.

والروح المطلق يباين نفسه فتظهر الطبيعة فهى اذن مظهره الخارجى الذى ينافيه. وهى تتطور وفقا لهذه

الثلاثية. فلدينا أولاً الطبيعة فى ذاتها المتمثلة فى الميكانيكا، أى جملة القوانين الآلية. وثانياً الطبيعة لذاتها، أى جملة القوانين الفيزيقية والكيميائية. وثالثاً الطبيعة فى ذاتها ولذاتها، أى الجسم الحى

وبعد أن ينفى الروح المطلق نفسه بالطبيعة يتغلب بالضرورة على هذا النفى بأن يستبعد ذاته بمعرفة ذاته. وهنا أيضاً يبدو تطوره ثلاثياً. فالروح فى ذاته أولاً، وهو الفرد مقر الظواهر الشعورية موضوع علم النفس. والروح لذاته ثانياً، أى المجتمع. والروح فى ذاته ولذاته ثالثاً، أى الاتحاد الأعلى للروح الذاتى والروح الموضوعى، وجملة الحياة الروحية للوجود متجلية فى الفن والدين والفلسفة، ويصير الروح المطلق بالفعل، إذ يتحقق على هذا النحو فى نفس الانسان.

بالفن أحرز الانسان أول انتصار على المادة قبل الانتصار عليها تماماً بالعلم: إذ أن الفن انزال فكرة فى مادة وتشكيلها على مثالها. ولكن مطاوعة المادة متفاوتة. وهذا أصل تعدد الفنون الجميلة، تتدرج من المادية إلى الروحية، وهى تتوزع طائفتين: طائفة الفن

الموضوعى وتشمل العمارة والنحت والتصوير، وطائفة الفن الذاتى وتشمل الموسيقى والشعر.

فى العمارة الفكرة وصورتها متمايزة تمام التمايز بسبب عصيان المادة وتمردها. لهذا كانت العمارة فناً رمزياً خالصاً يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً. إن الهرم، والمعبد اليونانى، والمعبد الهندى رموز جميلة، ولكن المسافة بين هذه الرموز وبين ماترمز إليه بعيدة للغاية، ذلك أن العمارة تشبه السماء ذات الأبعاد الهائلة.

وفى النحت تقترب الصورة من الفكرة إلى حد ما. فان هذا الفن ينفخ روحا فى المادة الغليظة مثل الحجر والرخام والنحاس، ومع ذلك يظل عاجزا عن التعبير عن النفس ذاتها.

أما التصوير فيحقق تقدماً أكثر لأنه يستعين بمواد أكثر لطافة، ويقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق بواسطة السطح، ولكنه لايعبر إلا عن فترة من فترات الحياة.

وبالموسيقى نبلغ إلى الفن الذاتى، إذ هى ترجمة

لانفعالات النفس، وألوانها المتباينة إلى غير نهاية. تستعين بالصوت وهو لطيف. بيد أن الصوت فى الموسيقى، كالبناء فى العمارة، مبهم وغامض مثل الانفعال الذى يترجم عنه. ولهذا السبب فان القطعة الموسيقية تحتمل عدة تأويلات. وفى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال، لأن فيه قولا معقولا، ونطقاً يعرب عن الطبيعة والانسان وأحداث التاريخ. يطاوع الفكر فى جميع ثناياه فيبنى وينحت ويصور ويغنى ويروى. وهو بذلك يعد مجمعا للفنون، ومن ثم هو الفن الكامل.

وللفن على الاطلاق، ولكل فن على التخصيص تاريخ ذو ثلاثة عصور. فالفن الشرقى رمزى يستعين بالأمثلة ويستلزم التأويل ويُحتمل منه وجوهاً عدة. ولا يقوى على اخضاع المادة فيزدرى الصورة الخارجية ولايبقى فى مادتها. وسبب ذلك أن فكرة الانسان الشرقى عن الروح لم تكن محددة، وبالتالى كانت مجردة فلايمكن صياغتها أو التعبير عنها فى أية صورة من الصور، ويبقى الرمز هو وسيلة التعبير الوحيدة. والعمارة أدق الفنون الجميلة فى تصوير الرمز. ولهذا ارتبط بناء المعابد

والأهرامات بالفن الرمزى.

أما الفن اليونانى فيصطنع التعبير المباشر بدلا من الرمز فتجئ منتجاته مفسرة ذاتها بذاتها، لأنه يُنزل الفكرة برمتها فى الصورة. وسبب ذلك أن فكرة اليونانى عن الروح محددة، أى عينية ومشخصة، ولذلك كان النحت أدق فن فى التعبير عن الروح المطلق. بيد أن هذا الكمال يورثه نقصاً، إذ أن تمام حلول الفكرة فى المادة يفنيها فيها ويُضحى بها فى سبيل الصورة الظاهرة.

والفن المسيحى يتلافى هذا النقص، إذ هو يرفع الفن من العالم المنظور إلى العالم المعقول، موطنه الحق، ويستبدل بالجمال الحسى الجمال المعنوى. لكن أنى للصورة المادية أن تطابق المثل الأعلى؛ لهذا كان الفنان المسيحى غير قانع بآياته الفنية مهما يبلغ من اتقان. وقد كان الشعر والموسيقى والتصوير أدوات الفنان المسيحى.

هذا هو رأى هيجل فى الاستطيقا، وقد تأثر به شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) على الرغم من تحامله عليه، فهو يميز كما ميز هيجل بين التصور من حيث هو مجرد والتصور من حيث هو عينى. ثم هو يتفق مع هيجل فى

تجاوز الزمان والمكان ولكنه يفترق عنه فى أنه أراد أن يحتفظ للمبدأ الأول بوحدته فوجد أن الوحدة متحققة فى شئ آخر غير الفكرة هى الارادة الكلية فاعتبرها الشئ فى ذاته ولكنه ليس مجهولا كما هو الحال عند كانط. واعتبر الفكرة التحقق الموضوعى الأول لهذه الارادة، وردّ تنوع الأفكار إلى حب هذه الارادة الكلية فى البقاء. غير أن هذا التنوع من شأنه أن يفضى إلى صراع الموجودات. وهذا هو المشاهد فى الطبيعة حيث يفترس البشر والعجماوات بعضهم بعضا، ويفترسون جميعا النبات، ويستهلك النبات الهواء والماء وغيرهما من المواد فيبقى أن الحياة شر، وأن كل ما نصادفه من خير فهو زائف. فانفعالات الألم أقوى من غيرها. وكلما دق الشعور وقوى العقل اشتد الاحساس بالألم. وألم الانسان أشد من ألم الحيوان.

واذا كانت الارادة الكلية هى أصل شقائنا فان السعادة تكون فى الخلاص من حاجاتنا، ولكن اذا كانت الحياة نفسها سلسلة من الحاجات فكيف السبيل إلى الخلاص؟ بالابتعاد عن مبدأ الحياة ذاته. وكيف يتسنى ذلك؟ بالسير فى أحد طريقين: طريق الزهد حيث نصل إلى

النيرڤانا، أو طريق التأمل الفنى.

بيد أن شوبنهور عندما يتحدث عن الفن من جهة الابداع فانه يربط بينه وبين العبقرية. يقول: إن القدرة على فهم الحقيقة الكامنة وراء الظواهر هى التى تجعل الانسان عبقرياً لأن العبقرية تتضمن أن يصير الانسان ذاتاً خالصة للمعرفة تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ السبب الكافى. ذلك أن هذا المبدأ يقوم على الربط بين موضوع الانتباه وماسواه من موضوعات. ولهذا المبدأ أربعة أشكال:

علاقة بين مبدأ ونتيجة وهذه علاقة منطقية. وعلاقة بين علة ومعلول وهذه علاقة فزيائية. وعلاقة بين مكان وزمان، وهذه علاقة رياضية. وعلاقة بين دافع وفعل وهذه علاقة أخلاقية. والعبقرى هو الذى يستطيع أن يتخلص من كل أشكال مبدأ السبب الكافى فينصرف عن النظر فى الروابط بين الأشياء، وفى أين ومتى ولم ولأية غاية، إلى التأمل فى ماهية الأشياء، أى فى صورها الثابتة، وبالتالى تتغير الصلة بين الذات والموضوع. فبدلا من أن يكون الواحد بازاء الآخر تفنى الذات فى الموضوع، ومن ثم تفارق الذات، الفردية والزمانية والمكانية.

وتأسيسا على نظريته فى العبقرية يحدد شوبنهور ماهية الفن فى مجالين: المجال الأول يتساءل فيه عما هو الجميل ومصدره وعما اذا كان موجودا فينا أم فى الأشياء. والمجال الثانى يختص بالبحث فى أساليب التعبير عن الشئ الجميل

الجميل هو الصورة، والأشياء الجميلة هى التى تعبر عن الصورة، وبقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال فى الجمال. وبذلك يتفاوت الجمال وفقا لدرجته فى سلم التعبير عن الصورة. ولما كانت الصورة هى التحقق الموضوعى للارادة الكلية كان الجمال متفاوتاً وفقاً لنسبة تحقق الارادة موضوعياً.

الدرجة الدنيا فن العمارة. وهذا الفن ييسر لنا تصور الدرجات الدنيا فى الطبيعة: الثقل والتماسك والمقاومة. ثم تجئ الفنون التشكيلية. النحت يُظهر الصورة الانسانية فى حال الحركة، أى تحقق الارادة فى الفرد وتغلبها على العقبات التى تعترضها من القوى الطبيعية وهى التجليات السفلى. أما التصوير فيمثل الخُلق، أى مختلف وجهات الانسان فى مختلف الظروف

فتبرز الملامح والاشارات. والنحت والتصوير يفضيان بنا إلى المعانى بواسطة علاماتها الطبيعية. أما الشعر فيوحى بالمعانى بواسطة الألفاظ. وكل نوع من أنواع الشعر تعبير عن وجهة من وجهات الانسان: الشعر الغنائى يظهر الألم الانسانى الناشئ من انتصار الارادة على العقبات. والشعر التراچيدى يظهر الألم الانسانى الناشئ من تعارض الطباع والأخلاق. والموسيقى فن يستغنى عن كل صورة مكانية، ولكنه قد يتخذ صورة الزمان فيشبه حياتنا الجوانية فى تعاقب ظواهرها، ويعبر عن الانفعال مجرداً، أى عن السرور بالذات والألم بالذات وكل منهما مجرداً عن دواعيه. فليست الموسيقى صورة ظاهرة ولكنها صورة الارادة ذاتها صاعدة ونازلة فى خط منحن.

أما عن مصدر الشعور بالجميل وهل هو فينا أم فى الأشياء فالمصدر هو الذات التى تشعر بالانسجام الجميل لأن كل شئ يتوقف على ادراك الصور فى رؤية لاتخضع للارادة. ومثل هذه الرؤية تتعلق بالذات.

أما عن وسائل هذا التعبير فانها تتوقف على مادة التعبير. فاذا كانت الحجر كان التعبير بالمعمار، واذا

كانت اللغة كان التعبير بالشعر، واذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى، واذا كان اللون أو كان التعبير عن الشكل الانسانى كان ذلك فى فنون التجسيم.

وبعد شوبنهور جاء چوهان فردريش هربارت(١٧٧٦ -١٨٤١) وهو سابق عليه. وقد أخرنا تناوله لأنه اتخذ وجهة مغايرة لوجهة أتباع كانط على الرغم من أنه كانطى مثلهم. فهو أول مَنْ أثار مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن، إذ أن الجمال، عنده، يقوم على النسب والعلاقات؛ النسب بين الألوان أو الأنغام أو الخطوط. والخبرة وحدها هى التى تستطيع أن تميز بين النسب الجميلة والنسب القبيحة. وهذه النسب ليس فى الامكان دراستها من غير تطبيق المنهج التجريبى. يقول «إن الجمال الحقيقى ليس محسوساً مع أن الاحساسات تأتى قبل رؤية الجمال وبعدها». وسبب ذلك أن المحسوس ذاتى ونسبى.

ثم هو يزيد الأمر ايضاحا فى مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن فيفرق بين أحكام الذوق والأحكام الجمالية. فأحكام الذوق تنسحب على الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية ولهذا كان لابد للاستطيقا من

أن تقتصر على الجانب الجمالى فى أحكام الذوق. وهذا الجانب يتمثل فى الشكل وليس فى المضمون. والشكل ذو طبيعة استطيقية. أما المضمون فهو ذو طبيعة سيكلوچية أو منطقية أو خلقية ؛ ثم هو ليس إلا مجرد جاذب للانتباه ولا علاقة له بالجمال. ومن هنا كان لابد من استبعاد المضمون من أجل الكشف عن الجمال المطلق. فهو فى الموسيقى يقوم على النغم، وفى الشعر على الأفكار، وفى النحت على الخطوط.

وهكذا يبدو هربارت متسقا مع الروح الكانطية فى الفصل بين الأخلاق والاستطيقا، وفى تقرير الجمال الخالص. وهو نفسه يقول عن نفسه «إنه كانط القرن التاسع عشر»

ومن بعد هربارت انقسمت الاستطيقا إلى استطيقا الشكل واستطيقا المضمون. وذاع هذا التقسيم لمدة قرن. ومن بين الذين تناولوا هذه القسمة بالتحليل والنقد هو فردريك شليرماخر (١٧٦٨ - ١٨٣٤). اتفق مع كانط فى أن الاستطيقا من العلوم الفلسفية، وأيد هيجل فى مساواة الفن للدين والفلسفة، وأعجب بشيلر فى قوله بتلقائية

الابداع الفنى، وساير مَنْ سبقوه فى التقسيم الثلاثى للفلسفة إلى جدل وأخلاق وطبيعيات. الجدل يرتبط بالأنطولوجيا، والأخلاق تشمل النشاط الحر على تباين أنواعه من لغة وفن ودين، والطبيعيات تندرج تحتها العلوم التى تتناول الظواهر الطبيعية.

والنشاط الانسانى منه ماهو خاص بالنوع الانسانى، ومنه ماهو خاص بالفرد، ثم منه ما هو جوانى، ومنه ماهو برانى. والفن نشاط انسانى يرتبط بالفرد وبالحياة الجوانية للفرد. ففارق، مثلا، بين الغاضب فى الحياة العملية والغاضب على خشبة المسرح من حيث أن غضب الثانى محكوم ومضبوط، ومن هنا جماله، أى أن الصورة الجوانية للغضب، عند الممثل، تقع فى حد وسط بين حقيقة الانفعال وبين التعبير الجسمى عن هذا الانفعال. الفن اذن نشاط جوانى وذاتى. والحقيقة، فى الفن، مباينة للحقيقة فى العلوم الطبيعية. فالحقيقة فى العلوم الطبيعية صورة للموجودات سواء كانت كلية أو جزئية. أما الحقيقة فى الفن فليست كذلك. فالحقيقة فى الشخصية المسرحية قائمة فى مطابقة الشخصية لما يصدر

عنها من أفعال. والحقيقة فى اللوحة الفنية ليست قائمة فى مطابقتها لكائنات خارجية وإنما فى تعبيرها عن مشاعر الفنان الذاتية.

يبقى أن الشعور بالذات هو ميدان الفن. ولكن يجب أن نفرق بين هذا الشعور وبين فكرة الأنا. فالأنا يمثل الهوية أما الشعور بالذات فهو التمايز بعينه من حيث أن الحياة برمتها هى التطور الحادث فى الشعور. وفى مجال الشعور بالذات يخلط الفلاسفة بين الفن والشعور على صعيد الحس، ويخلطون بين الدين والفن. وقع الحسيون فى وهم الخلط الأول، ووقع المثاليون فى وهم الخلط الثانى، ذلك أن الاحساس باللذة أو الاحساس الدينى يشترط أن يكون مرتبطاً بحقيقة موضوعية بينما الفن نشاط حر غير مرتبط بموضوع.

فالفنان انسان حالم إلا أنه يحلم وهو فى حالة يقظة. وما يتراءى له فى الأحلام هو موضوع فنه. والفارق بين حلم النائم وحلم الفنان أن حلم الأول يخلو من التنظيم والترابط ولهذا من الممكن أن تتحول الأحلام إلى صور فنية إذا أدخل عليها التنظيم والترابط فتبدو لنا محددة.

بيد أن هذا التحول يستلزم جهداً وارادة وانتباه.

ثم يستطرد شليرماخر فى بيان ماهية الحقيقة فى الفن وهى الكلية والذاتية لأن الشعور بالذات الفردية لابد أن يكون فى الوقت نفسه شعوراً بالذات على الاطلاق. ولهذا فالمنتجات الفنية ينبغى أن تعبر عن الصور النوعية أو النموذجية التى فى امكان الطبيعة خلقها لولا العوائق الخارجية. ومعنى ذلك أن الصور الفنية تعبر عن نماذج وعن كائنات طبيعية فى آن واحد. والفنان الحق هو ذلك الذى لاينحصر فى النماذج فحسب فيتحول فنه إلى نوع من التجريد، ولا فى الكائنات الطبيعية فيأتى فنه خالياً من المعنى. ومن هنا فان الفن لايرتبط بقيم أخلاقية أو اجتماعية. قد يقال إن للفن تأثيراً على السلوك العملى. هذا جائز ولكن من الخطأ تقييم هذا السلوك بالفن أو تقييم الفن بما ينشأ عنه من آثار عملية. فسلم القيم الفنية غير سلم القيم الأخلاقية أو الاجتماعية. وقد يحكم على شخصية الفنان بما يبدعه من صور. هذا أيضاًحكم كاذب لأن الأحكام الاستطيقية متمايزة عن الأحكام النفسية. وقد يقال إن الفن من هذه الوجهة نوع من اللعب كما يذهب

إلى ذلك شيلر. بيد أن شليرماخر يعترض على هذا القول بحجة أن النشاط الفنى نشاط يخص النوع الانسانى. ومن المحال تصور انسان عاجز عن النشاط الفنى. وكل ماهنالك من فارق بين انسان وآخر هو فى أن الواحد يستمتع بمشاهدة الفن والآخر يبدع الفن.

ويؤخذ على شليرماخر أنه لم يستطع تأسيس علم للاستطيقا. فليس عنده قواعد نميز بها بين الفن الجيد والفن الردئ.

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ترك الفلاسفة النظرية المثالية فى الكشف عن طبيعة الجمال وأحالوا الاستطيقا إلى علم تجريبى فطبقوا المنهج التجريبى ليس فقط على أحكام الشعور باللذة وإنما أيضا على الفنون ذاتها، وعلى الجهد المبذول فى الانتاج الفنى. وهذا ما أوضحه إيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فى كتابه «فلسفة الفن». فكرته المحورية أن ثمة علاقة بين البيئة أو الوسط والمناخ الخلقى والعقلى. ومن هذه الزاوية يربط تين بين البيئة والانتاج الفنى من أجل تأسيس علم الاستطيقا. ومعنى ذلك أن ليس فى امكاننا فهم الفن إلا من خلال

العصر الذى ينشأ فيه. والفن فى هذا شبيه بعلم النبات. فقصيدة الشعر مثلها كمثل النبات. فكما أن النبات يتمدد بالمناخ والتربة كذلك تتمدد قصيدة الشعر بالمناخ الخلقى. ويدور المناخ الخلقى على عوامل ثلاثة: أولها السلالة التى تخلق بذاتها بيئة معنوية ويقصد بها مجموعة الاستعدادات الفطرية والوراثية. وثانيها البيئة الطبيعية. وثالثها الزمان ويقصد به أثر كل جيل من الفنانين على الجيل الذي يليه.

وتين فى ذلك كله متأثر بالمدرسة الاجتماعية الفرنسية التى ابتدعها أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٩٣). فكونت يقرر أن العقل عاجز عن البلوغ إلى مابعد الطبيعة والخوض فى مسائله لا لأن موضوعات هذا العلم تتطلب ملكة غير ملكة العقل، ولكن لأنها لا تقبل المقياس بالملاحظة أو التجربة.. ومن ثم فعلى كل من الفيلسوف والفنان أن يلتصق بالواقع المحسوس ولا يتجاوزه. ومن هنا تولدت النزعتان الوضعية والطبيعية فى الفن. وقد وصلت الاستطيقا الطبيعية إلى القمة لدى اميل زولا. ففى رأيه أن الفنان يجب أن يهتم بتصوير الكيان الاجتماعى أكثر من تصويره الكيان الفردى لأن وظيفته شبيهة بوظيفة

عالم الاجتماع الذى يتجه إلى الواقع وفى ذهنه فرض يريد أن يتحقق من صحته. واذا صدق فرضه أصبح عاملا هاما فى فتح آفاق جديدة للبحث والمعرفة.

وقد حاول چان مارى جويو (١٨٤٠ - ١٩٠٢) التوفيق بين النزعتين الطبيعية والمثالية فى الاستطيقا بأن ينظر إليهما على أنهما جانبان لحقيقة واحدة. يقول زولا: إن الفن الحق هو ذلك الفن الذى يهبنا الاحساس المباشر بالحياة الأكثر فردية والأكثر اجتماعية فى آن واحد.

الحياة اذن هى مبدأ الفن. ومن طبيعة الحياة أنها تجمع بين الغيرية والأنانية. ومعنى ذلك أن الحياة الفردية لابد من أن تفيض على الغير. وهذا الفيض من شروط بناء الحياة. فالحياة كالنار لايتصل لهيبها إلا بالامتداد. وفى كل كائن حى ذخيرة من القوة ينفقها لا للذة الانفاق بل لضرورة الانفاق.

والشعور بالجمال لابد أن ينطوى هو الآخر على الأنانية والغيرية. ولهذا فإن كل مايوحّد البشر جميل، وكل ما ينشد اضعاف الرباط الاجتماعى قبيح. ولكن أليس هذا خلطاً للفن بالأخلاق؟

أما فشنر (١٨٠١ - ١٨٨٧) فلم ينشغل بعملية التوفيق التى انشغل بها جويو وإنما اتجه مباشرة إلى تأسيس الاستطيقا فى ضوء المنهج التجريبى فى كتاب له بعنوان «مدخل إلى الاستطيقا (١٨٦٧). وهذا المنهج، فى ضوء دراسة فشنر للعوامل الحسية التى تثير فى النفس الشعور الوجدانى بالسار وغير السار، يشتمل على طرق ثلاث:

الطريقة الأولى نقوم فيها باختيار أقوى الصور البسيطة، كالأشكال الهندسية ادخالاً للسرور إلى النفس. والطريقة الثانية تدور على رسم صورة، النسب فيها هى أكثر النسب قبولا من قبل الراسم. أما الطريقة الثالثة فتتطلب النظر إلى المنتجات الفنية فى عصر من العصور ثم يُطلب من الناظر إلى احدى هذه المنتجات أن يعين النسب البسيطة التى تثير فيه الشعور بالجمال. وهذه الطرق، فى جملتها، تعنى أن الجمال هو التناسق أو هو السار أو هو اللذة الحسية.

أما نيتشه (١٨٨٤ - ١٩٠٠) فقد أراد اقامة الاستطيقا على أسس سيكلوچية فى كتابه «ميلاد

التراچيديا» (١٨٧١). صدر فى آخر يوم من عام ١٨٧١. يذهب فيه إلى أن قدماء اليونان مروا بعهدين متناقضين. يقع العهد الأول فى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد. كان فيه اليونانيون ممتلئين بقوة ساذجة وبداخلهم شعور مأساوى وتشاؤم وشجاعة دفعتهم إلى قبول الحياة بمخاطرها فازدهرت التراچيديا وكانت تدور على تأكيد قوة الانسان فى الانتصار على القدر. ثم توقفت التراچيديا فجأة بعد سوفوكلبس وذلك على خلاف سائر الفنون التى كان انحطاطها بطيئا. ومن هنا بدأ العهد الثانى بسقراط الذى حمل على التراچيديا. وجاء من بعده أفلاطون الذى روّج لفكرة خادعة وهى فكرة «طبيعة معقولة» يدركها العقل ويدرك أنها مصدر النظام.

والفن العظيم، فى رأى نيتشه، هو الذى ينشأ من التداخل بين قوتين متناقضتين احداهما النشوة وهى فى حالة غيبوبة، والأخرى الحلم. وتنطلق من كل قوة قوى فنية كانت معتقلة: من الأولى ينطلق الرقص وتنطلق الأغنية، ومن الثانية تنطلق الرؤى وينطلق الشعر. وفى هذه النظرية المتعلقة بالأصل السيكلوچى للفن يختفى مظهر من أهم

مظاهر الفن، لأن الالهام الفنى ليس غيبوبة نشوان. والخيال الفنى ليس حلماً. فشكل عمل فنى عظيم يتميز بوحدة بنائية عملية. وليس فى امكاننا تعليل هذه الوحدة بردها إلى حالتين مضطربتين متناقضتين وهما حال الغيبوبة وحال الحلم، أي ليس فى امكاننا أن نصنع كلاً متكاملاً من عناصر لم تتبلور أشكالها.

ولهذا يمكن القول بأن ثمة ثغرة فى النظريات السيكلوچية للفن وهى أنها لاتهتم إلا بتحليل وصفى للجمال فى حدود اللذة. وليس فى الامكان انكار أن اللذة احساس مباشر. ولكن عندما نتخذ منها مبدأ سيكلوچيا فانها تصبح غامضة، إذ ينطبق المبدأ على ظواهر غير متجانسة. واذا استسلمنا لذلك ادركنا خطر فقدان القدرة على رؤية الفروق المتمايزة. وقد كانت النظريات الجمالية فى اللذة مهيأة دائما لاغفال هذه الفروق. ويؤكد كانط هذه المسألة فى كتابه «نقد العقل العملى» إذ يقول: «إن كان تعميم يعتمد على الشعور يكون ما نتوقعه من أية علة مرضياً أو غير مرض، ولا يهمنا بأى نوع من الأفكار تأثرنا. فكلها لدينا سواء. والذى يهمنا فى عملية الاختيار

هو إلى أى حد يكون ذلك الرضا بعيداً. وكما أن المرء المحتاج إلى المال يستوى لديه أن يكون الذهب مما استخرج من مناجم الجبل أو مما صفى من الرمل ما دام هذا الذهب محتفظاً بقيمته فى كل مكان. كذلك المرء الذى لا يعنيه من الحياة إلا الاستمتاع بها فإنه لايسأل: أهذه الأفكار وليدة الفهم أو الحدس وإنما يكفيه أن يتساءل. كم من المتعة تمنحه تلك الأفكار الجمال».

وقد حاول برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) مجاوزة العلاقة بين الفن واللذة إلى العلاقة بين الفن والحياة العملية. وقد عبّر عن هذا الاتجاه فى كتابه «بحث فى دلالة الضحك»(١٩٠٠) يفصل فيه بين الفن واللغة، ذلك أن اللغة تحجب عنا حقيقة الوجود البرانى وحقيقة الوجود الجوانى لأن اللغة تميل إلى التعميم فلا تكشف إلا عما هو غير شخصى. والميل إلى التعميم هو فى الأصل وليد الحاجة والمنفعة، وبالتالى نحن لا ندرك من الأشياء إلا رموزها، أى أننا لاندرك من الأشياء إلا ماله ارتباط مباشر بمنافعنا. ومعنى ذلك أن حواسنا لاتقدم لنا عن الواقع سوى صورة عملية بسيطة. ولهذا فنحن نحيا فى العادة فى

منطقة لاهى فى الذات ولاهى فى العالم الخارجى، وإنما فى منطقة التعامل البشرى مع الأشياء فى تعميماتها. والفن ليس له من غاية سوي الانسحاب من مجال الرموز والاتجاه إلى الواقع مباشرة من أجل ادراك فردية الأشياء وتفردها. فالشاعر، مثلا، عندما يستعين باللغة فانه يستعين بها من أجل تجاوزها، وتجاوزها ليس ممكنا إلا بتحويل الألفاظ إلى صور، والصور إلى ألوان من الكلام تخضع للايقاع. وعندما نرى هذه الصور أمامنا فاننا نشعر بالانفعال الذى صدر عنها.

ويستند برجسون فى رؤيته للفن إلى نظريته فى الحياة. فالحياة النفسية، عنده، تيار غير متقطع من الظواهر المتباينة، أى تقدم متصل من الكيفيات المتداخلة وذلك على الضد من الظواهر المادية التى هى كثرة من الأحداث المتمايزة والمتعاقبة. إن الحياة النفسية، عنده، خلق مستمر أو ديمومة لا تحتمل رجوعاً إلى الماضى ولا توقعاً للمستقبل ضرورياً، وبالتالى لايمكن الاستعانة بالقياس. واذا كان العلم يستند إلى القياس وينشد الدقة الرياضية فذلك لأن عقلنا ملكة تقيس، ومجاله المفضل

المكان والمادة، ومن ثم يُدخل على حياتنا النفسية تجانسا يسمح بقياسها، وطريقته فى ذلك تسمية حالاتنا الباطنة فيتخيلها منفصلة بعضها عن بعض كالأسماء الدالة عليها، ومرتبة بعضها تلو بعض كأنها مرصوصة على طول خط. والحقيقة على الضد من ذلك، فليس فى عالم النفس آلية أو جبرية، إذ أن الديمومة كيف محض خالية من أجزاء متجانسة قابلة للتطابق، وبالتالى فهى حرية.

ومتى كانت الديمومة عين الوجود كان الثبات ظاهريا أو نسبيا، ولم تعد هناك أشياء أو ظواهر بل أفعال وحسب. ونحن نميل إلى تجميد مشاعرنا لنعبر عنها باللغة. واللغة مجموعة من المعانى المحدودة والثابتة التى لاتعبر عن إنّية الموضوع أو فرديته، ولاتساوق الموضوع فى ديمومته. وهذا الميل إلى التعميم كامن فى اللغة.

ولما كان الحدس هو جوهر الخبرة الفنية فان الادراك الجمالى لايخرج عن كونه رؤية تكاد تتميز من الموضوع المرئى. والعمل الفنى لايخرج عن كونه نتيجة طبيعية تتولد عن الاحتكاك المباشر بالواقع. ولكن الرؤية بهذا المعنى ليست مبدأ موجبا فعالا، وإنما هى نحو من

التلقى وليست نحواً من التلقائية. وبرجسون يصف الرؤية الجمالية بأنهاقابلية وسالبة.

ولكن تجربتنا مع الجمال ليست من نوع التنويم. ففى التنويم قد يأتى الانسان بأعمال معينة أو يُرغم على عاطفة معينة. غير أن الجمال، فى معناه الأصيل، لايُفرض على عقولنا بهذه الطريقة. واذا شاء المرء أن يحس به فلابد له من أن يتعاون مع الفنان. ولكن هذا التعاون ينبغى ألا يقف عند حد مشاعر الفنان بل يتجاوزه إلى الدخول فى نطاق فاعليته المبدعة. واذا نجح الفنان فى أن ينيم القوى اليقظة فى شخصيتنا فقد شل فينا احساسنا بالجمال. وفى هذه الحالة لايمكن ادراك الجمال، لأن الجمال يعتمد على الاحساس والحكم والتأمل.

وهذا الاعتراض هو الذى دفع اندريه لالاند إلى ادخال تعديلات جوهرية على نظرية التطور، وبالتالى على نظرية الفن عند برجسون. فهو يستخدم لفظ تراجع involution بدلا من لفظ تطور evolution وهو يعنى بهذا اللفظ ارتداد اللامتجانس إلى المتجانس ومن ثم إلى وحدة عليا، ذلك أن الطبيعة تتقدم فى اتجاه محتوم هو

تناقص التباين، أى أنها تتقدم ببطء نحو ما يسميه العلماء موتها الطبيعى نحو حال يتلاشى فيه التباين، وتتلاشى الطاقة، ويتحقق توازن تام لايختل من تلقاء نفسه بعد ذلك. والحياة متجهة إلى هذه النهاية. فالقانون الأعم قانون تساو وتوازن، ومسار الطبيعة تراجع لاتطور. وهذا التراجع يرضى العقل ذلك أن العقل لايدرك إلا الماهية، ولا يقدر على تفسير الأشياء إلا إذا ردها إلى ضرب من الوحدة والمساواة. يقول «من الوجهة المنطقية كل فارق فهو أمر حادث يدعو للعجب ويتطلب تفسيرا بل تصحيحا. فاذا رأيت برجين غير متساويين فوق بناء بعينه، وسطحين مختلفين فى بقعة من الماء بعينها، وميلين متعارضين فى شعب بعينه فإن عقلى يبحث حتما عن سبب هذا التباين». العقل اذن وظيفته التمثيل assimilation أى أنه يعمل على تمثيل الأشياء لذاته بأن يطبق عليها معانيه ومبادئه فيجعلها معقولة، وعلى تمثيل الأشياء بعضها لبعض وبذلك يفسرها التفسير العلمى، وعلى تمثيل العقول بعضها لبعض وبذلك يحقق موضوعية العلم. فالعمل العقلى تراجعى لأن للكائن

العاقل خاصية لاتوجد إلا له وحده وهى أنه لايعمل من حيث هو عاقل إلا اذا تصور العمل وقدر له قيمته. فهو فى جميع أفعاله يصدر عن أحكام تقويمية تقرر ماحقه أن يكون فى ثلاث صور: الحقيقة فى مجال النظر، والخير فى مجال العمل، والجمال فى مجال الاحساس.

والحقيقة تبدو فى التمثيل الذى ذكرناه، والخير كذلك يبدو فى التمثيل إذ أن القاعدة الخلقية حكم يصدره العقل بالعدول عن الغريزة وعن العاطفة إلى أمر مشترك بين بنى البشر أجمعين. وأما الجمال فهو تمثيل وتقويم أيضا مهما يُظن أن قوامه الذوق الشخصى والأصالة. فالرأى الشائع يقرر أن الفن ذاتى والعلم موضوعى. أو كما يقول كلود برنار «إنما الفن أنا وإنما العلم نحن»

ومعنى ذلك أن لالاند يجمع بين الرأى القائل بذاتية الفن وبموضوعيته. فلا قيمة للفن إلا من حيث أنه يتحدث إلى ماهو مجاوز للذات الفردية. وهذا هو الملاحظ فى الفن. فهو من عوامل التقريب بين الشعوب، والكشف عما يجاوز التباين الثقافى. ومن ثم فليس من حق أصحاب التطور القول بأن الفن ضرب من اللعب، وأن غاية الفنان مثل غاية

اللاعب الماهر، الزهو بكفاءته الذاتية.

وأيا كان الأمر فمن البين أن لالاند يعبر عن محاولة شائعة فى القرن العشرين وهى تناول مسائل علم الجمال بمنهج تجريبى. وهذه المسائل تنقسم قسمين: الأحكام التى نصدرها على ماهو سار وما هو غير سار، والأحكام التى نصدرها على الانتاج الفنى. ويتبين من هذا التمييز بين هذين القسمين أن القدماء كانوا على حق عندما فرقوا بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن. فالأحكام الجمالية ليست محصورة فى المنتجات الفنية بل إنها تمتد أيضا إلى المنتجات غير الفنية لأن الجمال ليس فى الفن وحده وإنما هو أيضا فى الطبيعة. وأحكامنا على المنتجات الفنية تقف عند حد القول بأنها سارة أو غير سارة لأننا بعد أن نصدر أحكامنا على الأثر الذى تتركه فى نفوسنا من سرور أو غيْره نبحث عن الظروف التى أفضت إلى بزوغ هذه المنتجات الفنية، وعن العلاقة بين عقلية الفنان وانتاجه الفنى، وبين شكل العمل الفنى والتفاصيل التى ينطوى عليها، أو العلاقة بين نموذج مقلَّد وعمل فنى مقلدٍ له.

القسم الأول من علم الجمال وأعنى به البحث فى

الأحكام الجمالية يمكن اعتباره جزءاً من علم النفس لأن غايته تعريف دقيق للحكم الجمالى يطابق قواعد علم النفس. فاذا نظرنا إلى علم الجمال من جهة الموضوعات التى ينصب عليها الحكم- خاصة من جهة جمال الفن- كان ذلك العلم علما معياريا، مهمته وصف الشروط الخارجية الواجب توافرها فى أى شئ لكى يكون مبعثا للسرور من الوجهة الجمالية. والأسلوب المستعان به فى هذا القسم هو الأسلوب التجريبى.

أما القسم الثانى من علم الجمال التجريبى فليس فى الامكان تحديد مجاله إلا سلباً بمعنى أنه لا يختص بالبحث فى نظرية التأليف الموسيقى أو قواعد الرسم والحفر والنقش وغير ذلك من الفنون التجسيمية. ومعنى ذلك أن قواعد الفن أى الشروط الواجب توافرها من جهة الموضوع الفنى لانتاج عمل فنى قد خرجت تماما من مجال علم الجمال. وما بقى من البحث فى الفن ينقسم قسمين: القسم الأول خاص بالنظر فى الصلة العامة بين الفنان وعمله فى حدود الانتاج الفنى. أما القسم الثانى فيدور على نظرية الفن التى تبحث فى الشروط الواجب توافرها

فى العمل الفنى من جهة نفسية الفنان، أى من جهة مزاجه وخياله، كما يدور على بيان أفضل الخصائص العقلية لانتاج أى عمل فنى.

وهنا تثار اشكالية امكان تأسيس علم الاستطيقا. وقد أثار هذه الاشكالية اتين سوريو فى كتابه «مستقبل الاستطيقا» فيعرّفه بأنه علم الصور، ذلك أن العلوم الموجودة فعلاً تتجاهل الصور ولا تهتم إلا بمعرفة علاقات الأشياء بعضها ببعض وخاصة تلك العلاقات الكمية القابلة للقياس. أما التركيب الظاهرى للوقائع من حيث هى موضوع للادراك، وأما شروط تشكلها الحسى، وامكان هذا التشكل، وقواعد توازنه فكل ذلك لايزال مغفلاً من البحث العلمى. ويرى سوريو أن هذا المجال المغفل هو مجال الفنان، فالفن، بوجه عام، عبارة عن خلق أشياء وتجسيد صورة مجردة فى مادة سابقة عليها فى الوجود. ومعنى ذلك أن الفن هو علم الصور. والصور أجناس، منها ماهو تصورى وهو صور الهندسة، وتختص به الاستطيقا الفيثاغورية. ومنها ماهو عينى وهو صور الأشياء العينية كالآلات والمعادن والنباتات، وهى الاستطيقا

السيكلوچية. وأخيرا الصور المتصلة بحالات الشعور. وهذه الصور برمتها ليست موضوعا من موضوعات العلوم القائمة. فالهندسة منذ ديكارت تهتم بالعلاقات الجبرية، والفزياء الكيميائية تنشد تحديد قوانين كمية مغفلة الصور التى تتحقق فيها هذه القوانين. وعلم الحياة يستعيض عن دراسة أوصاف الكائنات وتقسيمها بدراسة الوظائف الحيوية وقوانينها. أما علم النفس فيقسمه سوريو قسمين: قسم يتعلق بدراسة السلوك كما يبدو للملاحظة الخارجية من أجل الكشف عن القوانين التى تحكمه، وقسم وصفى يدرس الحالات الداخلية وصورها المختلفة كما يدركها الشعور.

ويخلص سوريو من ذلك إلى أن الجمال لايصلح أن يكون موضوعا للاستطيقا. إن سوريو لاينكر أن حب الجمال دافع قوى فى جميع الأعمال النظرية والعملية التى لها علاقة بالفن، ولكنه يتساءل عما اذا كان هذا الدافع صالحا لأن يكون موضوعا للاستطيقا. فاذا كان كل علم يصادر على موضوعية موضوعه فهل فكرة الجميل لها موضوعية؟

يمكن أن يقال عن الجميل إنه قيمة مطلقة، وهذا قول أفلاطونى ينفى الابداع الفنى، لأن الفنان، فى الاطار الأفلاطونى، ليس فى امكانه إلا محاكاة الجميل. وسوريو على الضد من أفلاطون، إذ لايرى الفن إلا مرتبطا ارتباطاً عضويا بالابداع من حيث أن ماهية الفن «خلق أشياء».

ولكن اذا كان الابداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييراً فى الواقع[٦] ، واذا كان الفن ابداعاً فهل الفن ينشد تغيير الواقع؟

إن الفن، فى نشأته، كان تعبيراً عن عجز الانسان، البدائى عن تغيير الواقع. فأدوات الصيد، عند هذا الانسان لم تكن من القوة بحيث يطمئن إليها فى اصطياد مايريد فاستعان بالسحر من أجل الاحساس بسكينة النفس. فكان يرسم الحيوان المفترس على حائط الكهف من غير رأس، ويتصور أنه قد أجهز عليه. فامتلأت الكهوف بهذه الرسومات، بل امتلأت بحيوانات مصنوعة من الطين ومتروكة، على الأرض مخترقة بالحراب وبجوارها تماثيل للآلهة مصنوعة من الحجر أو من العاج. وكان ذلك كله يرمز

---

(٦) مراد وهبه، فلسفة الابداع، دار الثقافة لجديدة، القاهرة ١١٩٦،

إلى اعتقاد الانسان البدائى أنه قد اقتنص الحيوانات التى عجزت أدواته عن صيدها فاكتسبت الخطوط قوة سحرية، واكتسبت تماثيل الآلهة قوة تفوق قوة الطبيعة.

والآن مع ثورة المعلومات وثورة الكومبيوتر وانفجار المعرفة وغزو الفضاء تتسع مساحة التغيير، وتزداد ثقة الانسان فى قدرته على احداث التغيير فى الطبيعة، وبالتالى تزداد ثقته فى قدرته على الابداع.

فهل ثمة حاجة إلى الفن؟

وإذا كان الجواب بالايجاب

فهل تنتهى قصة علم الجمال؟

رقم الإيداع ٩٦/٧٥٩٣
الترقيم الدولى I.S.B.N.